

R. FALUS

LE BEAU NOUVEAU MONDE — DE MANIÈRE ANTIQUE

La furieuse et fantasque rédemption du monde

Les auteurs comiques censeurs des délits véritables ou présumés, représentent ipso facto méchants ceux qui causent les misères. Par contre, il avait tort le génial Aristote — à qui manquait seulement le sens de l'humour — en ce qui concerne le caractère de la comédie athénienne. Selon lui elle se borne à la représentation des personnages indignes et des bêtises primitives, donc ce genre n'est pas utilisable à réaliser le catharsis. Dans chacune des comédies d'Aristophane se trouve (et autant que nous pouvons le juger ou présumer, dans les comédies des autres aussi) un ou plusieurs héros se battant pour des raisons bien généreux contre les puissances célestes ou terrestres, qui se tiennent augustes, mais qui ne sont en réalité que pernicious et surannés. C'est justement ce contrepoint qui prépare la lutte des forces irréconciliables et la conclusion finale: la victoire des bons. C'est une autre question qu'Aristophane n'idéalise jamais ses héros — bien qu'il sympathise avec les paysans attiques et en générale avec les manuels. On trouve autant d'égoïsme chez son Dikaiopolis que par ex. chez les paysans de Plutos, puisque:

«Mais cela même m'étonne, qu'ayant du bonheur il envoie chercher ses amis. Il n'est pas de ce pays du moins, ce procédé-là.»
(340 sqq.).

et certainement pas sans raison — dans les bons jours les amis se rassemblent (777. sq.), mais dans les mauvais même l'homme vrai est abandonné (831. sq.).

Voilà proprement ce rendu de chair et de sang qui souligne l'idée communautaire: les héros-paysans qui cherchent leur propre intérêt sont glorifiés à la fin comme les bienfaiteurs des citoyens laborieux — après avoir réussi à trouver des alliés en faveur du bien public et pour sa réalisation subtile — même avec combat.

Mais attention à cette «apothéose» — ne cherchons pas d'ambrosia là où ils ont attendu et trouvé comme récompense des tables copieuses, de belles filles et une vie légère. Il est anachronique cette moralité rigoureuse, qui exige d'Aristophane une morale domestiquée, et qui fait lire

et voir ses comédies (si elle ne les interdit pas) comme s'ils s'agissaient d'un texte extrêmement sérieux et tragiquement pathétique. Trygaios n'est pas Achille, Peisthetairos n'est pas Oedipe — Praxagora non plus, elle n'est pas Antigone ni Électre. Euelpides (le co-fondateur de Coucou — les — Nuées) croit par ex. idéale une ville où les jours passent dans une bombance amicale (Les oiseaux, 130. lignes). La promesse des oiseaux — suivants des lois un peu fous, mais qui sont meilleurs que ceux des Athéniens! — fait bon écho à cette pensée aux reconnaissants de leur puissance:

«... mais, présents, nous vous donnerons à vous, à vos enfants, aux enfants de vos enfants, richesse et santé, vie, paix, jeunesse, rires, danses, fêtes et lait ... d'oiseaux. Il y aura pour vous de quoi être excédés de bonnes choses, tant vous deviendrez riches, tous.» (730 sqq.)

Tous les héros des comédies d'Aristophane sont caractérisés par le même idéal et après avoir mené leur lutte jusqu'au bout, ils bénéficient de la réalisation de cet idéal.

Il est vrai que la marge entre la comédie ancienne et comédie moyenne se manifeste au tournant du siècle — évidemment on ne connaît pas la date exacte —, mais quelques innovations se trouvent déjà dans les comédies précédentes d'Aristophane. L'accent n'est plus sur la critique des erreurs de la politique du jour ou sur la proposition concrète pour sauver la ville (comme dans ses comédies écrites dans les années 420 sur le sujet de la paix, ou dans la *Lysistrata*, montée à 411), mais l'innovation consiste dans la représentation de l'immigration d'une Athènes plaidante qui vie et juge bêtement au pays des Oiseaux (414) ou dans la disparition de parabasis à partir de *Lysistraté*.

Le grand nombre des modifications structurales et linguistiques est démontré par *L'assemblée des femmes*, jouée à 392. Cette pièce indique en même temps le changement de la conception poétique du monde, en tant que motifs théorétiques de ces modifications.

Il y avaient bien de raisons pour les moqueries indignés lors de la présentation de la pièce. Athènes a pratiquement perdu sa position de grande puissance. Le chaos de politique extérieure et les succès seulement apparents étaient aggravés par l'instabilité intérieure et par la désorganisation.

Grâce à la rétablissement de la démocratie on a réussi à protéger la ville — *de jure* — de la trahison et de la terreur, *en réalité* seulement formellement; on a reconstitué les corps législatifs et les corps juridiques des citoyens athéniens. Mais on n'allait pas à la racine du mal: les esclaves, les immigrés, les masses urbaines — habituées à l'expropriation de travail des artisans et des impôts des alliés — qui ont détesté le travail et qui ont vécu des paiements corporatifs et des offrandes des riches n'étaient capables ni sauver ni réformer Athènes. Les intrigues des démagogues et des mouchards, le soupçon, les inculpations fausses (l'assassinat de Socrate!), la corruption, le désordre moral et politique, le renouvellement des

troubles entre le prolétariat urbain et les paysans — voilà les symptômes qui indignaient Aristophane. Il a vu clair que l'on ne peut pas rétablir la paix et la vie normale que par le radicalisme: ça veut dire, si on ôte le pouvoir à ceux qui le possèdent actuellement et on le donne aux autres: l'idée précédente est peut-être possible, mais cette dernière est absolument impossible puisque *ces «autres»* n'existent pas. On ne peut répondre à cet antagonisme qu'avec des théories utopiques. A l'époque de Périclès une solution pareille a été déjà apportée par Hippiodamos, par ce fameux architecte athénien, à la rencontre des deux siècles par Phaleas, plus tard par Platon — et par un cataclysme un peu fou, selon les traditions et les lois de la comédie: on détronisait les hommes, causes de tous les maux et des sottises, et en mettant les femmes à la tête de la ville.

C'est comme le chef des femmes que Praxagora organise le coup d'État de nuit, et proclame la communauté de biens. C'est un beau projet noble et seulement le petit-bourgeois invétéré se méfie de cette idée.

A peine que Praxagora et ses amies proclament le communisme — en gardant toujours l'esclavage, vite tournant la question: «... dès maintenant qui va travailler?» (lignes 652.) — elles semblent créer le paradis terrestre par l'abolition de propriété privée.

Mais la pratique cause toute de suite des soucis et menace de la chute: comment est-ce possible réaliser l'égalité et l'équité si les capacités et les exigences de chaque homme sont bien différentes? Aristophane pose cette question évidemment aussi à l'aide du langage de la comédie; avec la complication du partenaire dans l'amour et dans l'assouvissement.

Praxagora proclame en vain que les hommes et les femmes doivent suivre un certain ordre (pour pouvoir choisir un partenaire désiré, d'abord on doit rendre heureux des vieillots et des plutôt laids). Ce loi bien inventé jette dans le désespoir les jeunes hommes amoureux et les belles filles — un brave jeune homme est chauffé à la fois par trois vieilles sorcières...

Donc, c'est l'ouverture du nouveau monde à la Praxagora, et en même temps c'est le premier obstacle de l'action: c'est la plus laide et la plus méchante des vieilles sorcières qui aura le jeune homme, mais la ligne principale de l'action continue jusqu'au happy end vite arrivé comme si rien ne se passait.

C'est précisément cette solution d'une atmosphère de bombance qui est troublée par les nouveaux obstacles. D'abord les paroles de Blepyros, mari de Praxagora chocquent les spectateurs (et les philologues en plus) quand il complète l'invitation gentille des femmes au banquet:

«Que ne t'adresses-tu généreusement à tous, sans omettre personne? Invite libéralement vieillards, jeunes gens, petits enfants. Car le diner est préparé pour tous tant qu'ils sont...
...s'ils s'en vont chez eux.» (1142 sqq.)

Cet appel ne témoigne point une confiance réjouie envers le diner et le pouvoir offerts par les femmes, mais le fait est que Blepyros — après pas mal d'hésitation — va quand même à ce diner joyeux, selon toute

apparence copieux, et même gratuit — et en plus il y va accompagné par des fluelistes et des danseuses lesquelles étaient envoyées justement par sa femme pour le chercher.

Mais bientôt une nouvelle surprise arrive: le chœur des femmes promet un menu magnifique avec le nom composé de composés d'un plat, et souhaite un bon appétit après ces paroles appétissantes:

«Et toi qui as entendu tout cela, vite, vite prends une écuelle:
puis dépêche-toi de prendre de la purée, pour que tu aies ... de
quoi dîner ...»
(1175 sqq.)

Encore fuse une chanson de quelques lignes et aussitôt c'est la fin du jeu: les acteurs se précipitent avec plaisir au banquet — et l'estomac du spectateur commence à gargouiller, et s'il s'est armé d'une science convenablement rigoureuse, il peut se casser la tête pour savoir: par quelle sorte «d'aliénation» Aristophane voulait — ou ne voulait pas — prendre son goût du «communisme».

W. Schmid — partageant l'opinion des philologues conservatifs — déclare que toute la pièce est destinée à illustrer le fiasco du communisme, et que c'est certainement à cause de la hâte que l'auteur n'a pas fait disparaître la rupture de la scène finale. A. Lesky la considère comme une utopie gentiment frivole, dans laquelle en s'amusant il faut faire attention à l'échec des principes praxagoriens, et à la caractéristique torchonnée de la scène finale. Zs. Ritoók l'appelle le miroir du désespoir; selon lui la conclusion n'est qu'un simulacre de conclusion, qui est beaucoup plus acerbe, comme elle serait en cas d'une chute spectaculaire. D. Kövesdi dans son épilogue à la nouvelle édition hongroise s'efforce de soutenir que Praxagora ne veut satisfaire que les parasites et les couples frivols avec la gynécocratie, et que la pièce (comme les *Guêpes* ou les *Oiseaux*) n'est que la danse macabre d'Athènes.

Il y a des différences essentielles dans ces interprétations, mais elles sont communes en ce que la pièce entière, et surtout la conclusion inspire un effet décevant — d'une part c'est une désillusion quant à la viabilité de la démocratie athénienne, d'autre part quant au communisme naïf et primitif. D'autres, ainsi que N. Tronskij considèrent la pièce comme la parodie des utopies contemporaines. Sans doute: la colère et l'amertume d'Aristophane sont aussi fougues dans cette comédie comme dans ses œuvres plus anciennes, et sa désillusion est encore plus furieuse qu'avant à cause de l'état actuelle d'Athènes. C'est justement pour ça qu'il ne pouvait pas se contenter du persiflage des erreurs, des vices ou des maux. Et c'est aussi pour ça qu'il devait contester catégoriquement contre l'ordre établi, s'imaginer et faire voir un monde qui n'est pas seulement différent du monde existant, mais qui est utopique aussi — manque de possibilité concrète pour agir.

Le plan et le monde de Praxagora sont comparables seulement formellement à ceux que les héros rusés des *Oiseaux* ont établis: dans la

comédie précédente les deux héros ont réellement émigré d'Athènes (mais dès qu'ils réussissent, les nouveaux aspirants-citoyens se présentent en masse), et cette création de la patrie entre terre et ciel, cette présentation des oiseaux et des dieux forcés au compromis, n'étaient que les créations d'une fantaisie folâtre. Les spectateurs ont bien ri, mais ils ne prenaient aux sérieux ni l'idée principale, ni la conclusion.

L'originalité de L'assemblée des femmes consiste dans le fait que son programme et son opposition politique sont liés au présent et à Athènes (donc ils sont immédiats et concrets), mais sa solution est drôlement irréaliste. C'est seulement avec le développement de cette originalité qu'on peut s'approcher aux problèmes détaillés de la représentation — ne perdant jamais de vue qu'il s'agit d'une comédie, à laquelle une quinzainmille des spectateurs riaient aux éclats, et qui suintait l'atmosphère d'une réussite intempérente.

Les utopies sont nées et naissent toujours là où les contradictions du présent sont présentes et forcent à la négation, et ces utopies naissent toujours dans les rêves des masses, ou dans les pensées des poètes, des philosophes, ou des personnages du premier plan, qui sont les plus abattus par les maux et par les injustices, c'est à dire qui sont capables à formuler le plus consciemment l'ordre idéal d'un monde meilleur, mais lointain (ou un monde ancien, ou qui n'existera que seulement dans quelques millénaires).

Ces utopies sont essentiellement différentes selon les justifications données sur la disparition de l'âge d'or et selon l'immagination du temps où le bonheur retourne si on peut l'espérer au moins.

Plus la foi terrestre est forte dans le retour de l'âge d'or, plus l'approche de la réalité activante à agir est forte aussi — cette foi est opposée aux conceptions inspirantes surtout l'envie de partir, la lamentation ou la pénitence. Mais il est caractéristique de toutes les utopies qu'elles éloignent l'âge d'or du présent, ou dans les temps primitifs ou dans le futur lointain (selon les utopies cycliques mêmes, dans tous les deux.)

Il n'existait et ne peut jamais être constitué une utopie de bon motif à l'heure actuelle. Le contenu et la fonction exclurent cette possibilité du genre, puisque la conclusion devrait s'aiguiller sur la transformation immédiate d'un pays (ou d'une société) *réel*. On ne peut jamais effectuer un changement avec les utopies, mais seulement avec une programme concrète et avec l'action. Bien sûr l'utopie peut se transformer en une programme d'agir mais en ce cas là il cesse d'exister comme utopie, et quand on l'essaie disposer à la réalité, on trouve le conflit des belles rêves et des possibilités historiques; la victoire de la réalité est nécessaire sur les rêves.

Donc un conflit peut être seulement subjectivement tragique, mais jamais dans la présentation d'une œuvre qui décrit les changements de la réalité d'une façon précise. Dans cette œuvre il ne s'agit pas de la contradiction d'une certaine vérité partielle de l'ancien régime ni de la vérité des révolutionnaires tôt-venus; dans la vérité ne se rencontre pas avec les possibilités historiques, mais il s'agit des utopies des salvateurs du

monde qui vivent dans les nuages. Mais comme ça la formule serait trop décharnée, et même fausse. Il est vrai que les chevaliers des songes qui attaquent la médiocrité du présent avec des idées vetustes ou avec des illusions impossibles, sont toujours ridicules, — mais ils ne les sont pas seulement, ils provoquent aussi une certaine sympathie grâce à leur lutte contre le mal réel et puisqu'ils combattent pour un monde meilleur avec une conviction pure.

Donc nous ne sommes pas du tout contents de la chute de ces essais jugés rationnellement comiques; mais au contraire, nous voudrions nous mêmes croire en cette rédemption du monde. Si l'accent de la présentation est porté sur la pureté subjective des héros: leur chute est tragicomique (type de Don Quijote); et si c'est le désir des buts qui est accentué dans des conditions irréelles (comme c'est le cas dans cette pièce) — alors le jeu se déplace vers une comédie fabuleuse, et seulement les éléments tragiques et comiques des épisodes secondaires prouvent la probabilité des maux.

L'affirmative comique d'Éden de ce contre-monde détermine la structure des conflits de l'«Assemblée des femmes» et la conclusion volontairement bâclée, qui est formelle, mais qui n'est pas une solution de principe. Il n'est pas question qu'Aristophane avait torchonné la fin de la pièce, ou que cette solution ne serait qu'une apparence de conclusion.

Ce n'est pas seulement à cause du genre, que la comédie ne supporte pas la chute spectaculaire, mais le poète aussi bien qu'il déplore en riant le jeune homme qui devient le capture des vieilles sorcières, mais il transforme l'enjouement final à la glorification du nouveau monde (même s'il n'est pas sans problèmes, mais qui est en somme souhaitable à la plupart des hommes); la victoire n'est pas sereine, mais en tous cas c'est une victoire. Mais ce qui est beaucoup plus important c'est la palpitation d'atmosphère et les proportions des scènes finales: la conclusion aurait été fausse ou inorganique si le poète avait montré résoluble le problème que la réalité et la connaissance de l'époque jugeait — ou ne rédigeait même pas — irrésoluble: l'ommission du travail des esclaves.

Et quand il présente les conflits d'amour avec des moyens comiques, il touche des problèmes réels et pas du tout périmés: notamment la richesse maximale ne satisfait que seulement les besoins intellectuels et matériels des gens différents (évidemment ce «seulement» signifiera aussi une époque nouvelle dans l'histoire!), mais la solution juste des besoins sexuels et sentimentaux ne sera pas du tout facile... Est-ce que nous connaissons un projet rationnel, plus juste, plus éthique que celui de Praxagora? Et avouons le: est-ce que nous n'avons jamais trouvé (dans les discussions joyeuses entre amis) une rédemption sexuelle du monde pareille à celle de Praxagora ou de Huxley? Plaisanterie, folie? Mais bien sûr — que d'autre pourrait — ce être? Ce n'est pas le désespoir et la va-vite qui caractérisent ce contre-monde illusoire d'Aristophane, mais qu'il laisse certaines questions consciemment en suspens et son scepticisme qui découle de la nature de cette «utopie contemporaine».

La dilemme d'amour

En générale on a l'habitude de démontrer la négation d'Aristophane au communisme ridiculement primitif avec deux passages:

1. La scène citée où le jeune homme qui se précipite chez son amour est enlevé — en raison du nouveau loi — par les vieilles sorcières, qui se battent aussi elles — mêmes pour la priorité.

2. La scène finale où le citoyen à qui on offre le plat d'haricots verts, est absent du banquet (on emploie cette scène aussi à motiver la faillite complète de toute la rédemption du monde, et cette scène devrait montrer aussi le sentiment triste du poète).

La reconnaissance de la relativité des lois humaines (variables d'âge en âge et du pays en pays), la glorification de la justice absolue de la loi naturelle dont le résumé est différent, alors la confrontation de la loi écrite (nomos) avec la nature (physis) se trouve à tous les coups chez les sophistes du V-ème siècle et chez les écrivains, et les poètes s'accordants ou discutants avec eux. Quelques philosophes radicaux (Anthiphón, Alcidas) professent l'égalité des hommes est l'ordre de la nature mais il était beaucoup plus répandu l'interprétation inhumaine et sauvage de la loi naturelle, c'est-à-dire la nature présente idéal la régné des plus puissants (Kalliklès, Thrasykakhos etc.), comme on le voit chez les animaux.

Aristophane attaque d'un ton moqueur l'emploi de cette loi animale, p. ex. le droit du fils selon lequel il peut battre son père (Nuages 1329 sqq., 1353 sqq., Oiseaux 705 sqq.) ou le «principe» selon lequel l'homme modeste et raisonnable insulte la nature (Nuages 992 sqq., 1022 sqq.). Il trouve bête n'importe quelle absolutisation de «la nature» puisque le tempérament des hommes est différent (Guêpes 1398 sqq.), et il est difficile de les accoutumer à une nouvelle mode de vie. Selon le projet de Praxagora les nouvelles lois doivent être parfaitement justes. C'est pour les biens publics indivisibles qu'elle généralise le droit d'amour aussi (et c'est la source d'amusement qu'elle promet à son mari, 612 sqq.) mais à cause de l'ordre et de l'humanisme elle passe la priorité aux vieilles et aux laides. Le plan est si clair et sage qu'on ne peut pas démentir sur la scène, comme on ne peut démentir les autres avantages de nouveau régime non plus: pourtant cette validité de «la démocratie» cause le gâchis. On trouve des contradictions aussi dans les règlements de Praxagora (si on les lit avec un critique assez pointilleux): d'abord elle expulse les putains pour qu'elles n'empêchent la volupté des femmes libres (719 sqq.) mais c'est elle qui envoie plus tard des danseuses et des flûtistes chez son mari qu'elles l'emmènent au banquet (1135 sqq.).

Pendant les spectacles les spectateurs riaient aux éclats et ils l'interrompaient souvent avec des cris probablement pendant cette scène aussi, pour encourager l'empoté dès le début et brave Bleypros, qui poirote un peu embarrassé entre les filles même maintenant. Il serait plus risqué de s'imaginer la réaction de public pendant la scène précédente (pendant la présentation de la malchance du jeune homme): il est probable qu'ils

n'ont pas seulement ri (surtout pas les jeunes hommes) mais aussi criaient, sifflaient contre les sorcières. Si la comédie était terminée par cette scène, celui qui voudrait, pourrait même pleurer — mais le jeu ne finit pas encore: des plaisirs agréables attendent Blepyros, le choeur des femmes danse une danse sauvage et dit au revoir aux spectateurs avec les cris joyeux. L'intermezzo désagréable est passé — théoriquement on ne pouvait pas le délier, mais en voyant la suite joyeuse on essaie de ne pas en tenir compte.

L'humour linguistique du choral final

Dans ce choral une partie du choeur chante (bredouille plutôt) le nom de 79 syllabes d'un plat délicieux et après ils encouragent leur interlocuteur à manger un plat des haricots verts. Cet interlocuteur ne peut être qu'un homme (c'est grammaticalement évident) alors il n'est ni le membre du choeur, ni quelqu'un des juges ou des spectateurs (le choeur les appelle autrement). Certains éditeurs supposent qu'un nouvel acteur se présentait quelques secondes plus tôt sur la scène. Mais cette solution — qui est absolument inhabituelle chez Aristophane — prendrait l'accent pour la dramaturgie de cette scène: il faut que quelqu'un soit présent, quelqu'un que nous connaissions bien. Je m'en doute que ce bon homme soit Blepyros: il s'est éloigné — quand le choeur parlait avec les juges — mais c'est seulement sous l'effet des encouragements qu'il retourne pour quelques instants; alors il mérite — les haricots.

Son chagrin cité (1142 sqq.) est explicable seulement dans les corrélations de son caractère — il n'est ni motivé ni nécessaire que dans la blague acerbe de Blepyros (qui n'est pas très sage ou courageux) on voit l'incrédulité d'Aristophane.

L'explication humoristique du caractère et de la situation est justifiée par un procédé répété de l'humour linguistique d'Aristophane, sur lequel J. Arany attire l'attention dans ses notes écrites chez sa traduction: Blepyros pose la question, Praxagora lui répond dans un dialogue:

Bl. Et il n'y aura plus de voleurs ?

Pr. Comment voler ce qu'on possède ?

Bl. Alors on ne détroussera plus la nuit ?

Pr. Non, si tu couches chez toi . . .

(568. sqq.)

et Arany remarque: «Méchanteté comique par laquelle Aristophane nous prévient que l'«Eldorado» décrit peut-être n'existe même pas». Remarque fin et sage comme celui qu'il a écrit à propos d'un passage de Ploutos, où Chremylos: «... car de nos serviteurs je te tiens pour le plus fidèle et... le plus voleur.» (26. sqq.), Arany remarque: «Il y en a qui traduisent ce mot «le plus sage», parce que «voler avec la sagesse» signifie en grec: sagesse fine, rusée. Mais chez Aristophane les coups du théâtre surprenants sont bien fréquents, alors je l'ai traduit mot à mot: «le plus voleur». Il a bien raison et ce que les coups du théâtre surprenants appartiennent à la

méchanceté comique ou peut démontrer avec les extraits différents — p. ex.:

Philokleón ne peut pas supporter «Pour que je n'aie pas, ah, mes amis faire la loi — et le mal».

(Guêpes 331 sq.)

Le chœur de *Lysistrata* offre toute sa richesse à n'importe qui, qui en a besoin. «Mais on ne verra rien, si bien qu'on regarde, à moins que l'un de vous n'ait la vue plus perçante que moi».

(*Lysistrata* 1200 sqq.)

Où: le nautonier infernal des Grenouilles appelle ainsi les voyageurs: «Qui vient y trouver le calme, après avoir vécu des chagrins et des maux? Qui au bord du Léthé, ou dans des buissons? A Taenar? Au pays de Cerber? Uo au diable?»

(Grenuille 185 sqq.)

Comme Dionysos, le dieu — si c'est possible — jure lui aussi par la vie d'un autre, par la vie d'un citoyen coquin d'Athènes.

(ibid. 548 sqq.)

C'est seulement comme ça qu'on comprend les phrases de la servante, qui invite Blepyros, «son maître bienheureux et glorieux», et qui répond à l'étournement incompréhensif du maître: «Toi sans doute par Zeus, et comme nul au monde. Car qui pourrait être plus fortuné que toi, qui de nos citoyens au nombre de plus de trente mille, es le seul à n'avoir pas encore diné?»

(L'assemblée des femmes 1131 sqq.)

«Le massacre de point» n'est pas une caractéristique fortuite du choral final de *L'assemblée des femmes*, — il est bien motivé aussi par la dramaturgie, aussi par les jeux du langage de la comédie.

Alors si nous nous intégrons convenablement à l'atmosphère de l'«utopie contemporaine» nous ne trouvons pas cette pièce une danse macabre, même nous ne sommes pas tristes qu'Aristophane montre clairement et à l'extrême les points faibles de cette «construction du bonheur» illusoire (et pour ça attaquable et parodisable aussi). Au contraire, nous rions ensemble avec les spectateurs contemporains sur cette songerie grosse et folâtre et nous aussi nous confions aux futurs qu'ils arrachent la dent venimeuse de la nature humaine.